

Subversión del mito de Orfeo en “Las Ménades” de Julio Cortázar

Pedro Luis Villagra Diez

Universidad Nacional de Córdoba

RESUMEN

El presente artículo se propone atender a la recepción que hace Julio Cortázar del mito de Orfeo en su cuento “Las Ménades”. En este sentido, y en una suerte de “diálogo” que supone la intertextualidad entre la versión clásica y la del escritor argentino, se presenta interesante comprobar de qué manera la asunción de ciertos motivos míticos y su variación se subordinan a la recreación poética cortazariana.

Palabras clave: intertextualidad- mito- Cortázar

ABSTRACT

This article intends to analyze Julio Cortázar’s reception of Orpheus myth in his short story "Las Ménades". In this sense, and in a sort of "dialogue" which involves intertextuality between the classical and the Argentinian writer’s version, it is interesting to see how the assumption of certain mythical motives and their variation are subordinated to the Cortazarian poetic recreation.

Keywords: Intertextuality- myth- Cortázar



Resulta casi una obviedad afirmar que la historia de la literatura occidental es forzosa deudora de las letras griegas. Ya en la misma Antigüedad, la apropiación de los modelos helénicos que hace la literatura de Roma denota una clara conciencia de recepción. En efecto, los poetas itálicos se sienten herederos de sus pares griegos y un claro testimonio de esa conciencia de evocación y asunción la hallamos en Horacio, uno de los referentes más representativos de la lírica clásica latina¹.

Esta práctica de la recepción (que a través del tiempo se dio a conocer con diferentes denominaciones: influencia, huella, estudios de fuentes, entre otras) recibió recién su designación definitiva de intertextualidad con Julia Kristeva en su artículo “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” (1967)². Una definición de intertextualidad³, que resulta operativa y que se constituye casi como cita obligada y referencial de todos los estudios contemporáneos que abordan este tema, es la de Gerard Genette en *Palimpsestos*: “Defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”. Más adelante precisa: “Entiendo por intertextualidad toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”. Finalmente agrega: “La hipertextualidad es un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado, no evoque otra y en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (10-19).

Respecto del mito hay consenso, en general, en entenderlo como la percepción arcaica del mundo en su forma divina que se materializa en un lenguaje; lenguaje que, desde luego, se ve determinado por esa percepción. Es así como el vocablo *mýthos* designa, en un primer momento, a “palabra”; esa palabra que ordena, interpreta y hace inteligible el mundo y que, poco después, circularía en el *épos*. La representación del mundo divino y su relación con el ámbito humano (i.e. mito/religión), la propia lengua griega y la poesía constituyen, entonces, las vertientes que confluyen en la naciente del pensamiento griego antiguo⁴.

La recuperación del mito (e incluso su ampliación) por parte de los diferentes poetas, historiadores, filósofos, dramaturgos y *rhétores* en general ha sido una constante en la historia de la literatura griega y, posteriormente, de la literatura occidental.

En el mencionado marco, el presente artículo se propone atender a la recepción que hace Julio Cortázar del mito de Orfeo en su cuento “Las Ménades”. En este sentido, y en una suerte de “diálogo” que supone la intertextualidad entre la versión clásica y la del escritor argentino, se presenta interesante comprobar de qué manera la asunción de ciertos motivos míticos y su variación se subordinan a la recreación poética cortazariana.

Tomando en cuenta el itinerario bibliográfico de Cortázar, se puede verificar que, en dos oportunidades anteriores a “Las Ménades”, el escritor nacido en Bruselas incursiona en temas de la mitología griega: “Los reyes”, un poema dramático de 1949, y “Circe”, cuento que pertenece a *Bestiario* de 1951. Tanto este último como “Las Ménades”, relato que pertenece a *Final del juego* de 1964, el autor los titula con un nombre que remite directamente a los personajes del mito clásico. Sin embargo, en ambos casos, en el cuerpo del texto no hay

¹ Graecia capta ferum victorem cepit et artis
intulit agresti Latio... (Hor. Ep.2,1,156-157)

² Cabe señalar que, con posterioridad a Kristeva y hasta la actualidad, este concepto ha dado lugar a numerosos vocablos con una intención de ampliación o restricción de la noción de intertextualidad. Algunos de estos son: intercontextualidad, interdiscursividad, genotexto, paratexto, fenotexto, metatexto.

³ Aunque, como veremos un poco más adelante, para él la intertextualidad sea una de las posibles relaciones entre textos en el marco de un fenómeno más amplio al que denomina “transtextualidad o trascendencia textual”.

⁴ “Nos damos, entonces, con tres grandes ámbitos en los que se expresa una clase de explicación del mundo todavía prefilosófica: religión y mito, el lenguaje [...] y, en tercer lugar, [...] la poesía”. (Schadewaldt 18).

mención alguna de estos personajes ni tampoco una ubicación témporo-espacial acorde con el relato mítico⁵. Se puede decir que –en términos de intertextualidad– se trata de una “alusión” a partir de la denominación del cuento⁶.

Distinto es el caso de “Los reyes” en el que es preciso leer los primeros parlamentos para caer en la cuenta de que se trata de la recreación del mito de Teseo, Minos, Aria(d)na y el Minotauro. Esta suerte de obra teatral respeta, en líneas generales, los personajes y la trama argumentativa original y hasta emplea –en términos aristotélicos– un lenguaje adecuado a la representación de una acción elevada y completa⁷ que, claramente, pretende recuperar el registro discursivo de las tragedias áticas; sin embargo, las motivaciones en las acciones de los personajes como así también, sus rasgos internos ofrecen una sorprendente variación mítica⁸.

Así como “Circe” y “Las Ménades” se vinculan en el hecho de que el título de los cuentos evidencia la remisión directa y explícita a los personajes míticos⁹, un punto de contacto entre “Las Ménades” y “Los reyes” radica en la relación de ambos escritos con el género dramático. En el caso de “Los reyes”, se trata precisamente de un poema dramático presuntamente representable; en el caso de “Las Ménades”, el protagonista presencia como público un espectáculo que tiene lugar en un teatro determinado.

En “Circe”, el paralelo de Delia Maraña y la maga de la *Odisea* es evidente. De seguro, el lector fácilmente puede hacer la relación entre la muchacha del Once que seduce y prepara bombones ponzoñosos para envenenar a sus novios y la hechicera *polyfármakos* referida en la épica homérica¹⁰.

Una curiosidad en el mito que señala la vinculación entre estos textos es el hecho de que, casualmente, Circe sería la hermana de Pesífae, esposa de Minos como lo atestigua la *Biblioteca* de Apolodoro¹¹. A su vez, la hechicera aparece en la *Argonautica*, como también lo hace Orfeo en la misma obra atribuida a Apolonio de Rodas¹². De este modo, se podría

⁵ Lo que Ana María González de Tobia denomina “la sugerencia prenotativa y denotativa del título en relatos trasladados en el espacio y en el tiempo” (94).

⁶ “La alusión es la evocación de otro texto recordado” (Martínez Fernández 83).

⁷ Cfr. *Ar. Poet.* 1449b24

⁸ Ariadna, por ejemplo, está enamorada del Minotauro y el hilo que lleva a Teseo es para que su medio hermano pueda escapar del laberinto y no, para salvar al príncipe ateniense. En una entrevista que le hace la Televisión Española el escritor, en relación con el mito tradicional del Minotauro, entre otras declaraciones, expresa: “... yo vi eso totalmente al revés. Yo vi en el Minotauro al poeta, al hombre libre, al hombre diferente y que, por lo tanto, es el hombre al que la sociedad, el sistema, encierra inmediatamente, mete, a veces lo mete en clínicas psiquiátricas o a veces lo mete en laberintos, en ese caso era un laberinto; entonces Teseo, en cambio, era el perfecto defensor del orden. Él entra allí para hacerle el juego a Minos, al rey, es un poco el gánster del rey que va ahí a matar al poeta y efectivamente, en ese poema, cuando tú conoces el secreto del Minotauro, es que el Minotauro no se ha comido a nadie. El Minotauro es un ser inocente que vive con sus rehenes y que juega y danza y ellos son felices dentro...” <http://www.youtube.com/watch?v=6muUvOTtrCQ&feature=relmfu>

⁹ A pesar de que “En el título se detiene el ámbito mítico, aparentemente, y comienza el relato con un espacio y un tiempo propios que sostienen el itinerario de la acción. Solamente después de recorrer ese itinerario y agotarlo adquieren los elementos del cuento la intemporalidad y la inespacialidad mítica y se produce el encuentro estético-intelectual con el título.” (González de Tobia 94)

¹⁰ “...tenía la intención de ir hacia la gran morada de Circe, rica en venenos...” (*Od.* X, 275-276).

¹¹ “...hacia los colocos, sobre los que reinaba Eates, hijo de Helio y Perseis, hermano de Circe y Pesífae, con quien se casó Minos...” (Apd. *Bibl.* I, 83, 2-3).

¹² “En la leyenda de los Argonautas, Circe interviene durante el viaje de regreso. El barco aborda en la isla de Eea, donde Medea es recibida por la maga, que es tía suya. Purifica a Medea y Jasón de la muerte de Apsirto, pero se niega a dar hospitalidad a Jasón, limitándose a sostener una larga conversación con su sobrina.” En el caso de Orfeo, se cuenta que “participó en la expedición de los Argonautas, pero, más débil que los demás héroes no rema; actúa de jefe de maniobra, dando la cadencia a los remeros. En una tempestad tranquiliza a los tripulantes y calma a los elementos con sus cantos (...) Su misión principal fue cantar mientras las Sirenas

establecer una relación entre los tres relatos de Cortázar sobre la base de una coincidencia mítica.

Otro elemento que parece emparentar a los tres textos cortazarianos es la presencia de la música y de instrumentos musicales: la aparición del guitarrista en la última escena de “Los reyes” (de hecho, la obra termina con un parlamento del joven músico)¹³, las interpretaciones en piano de la novia de Mario en “Circe”¹⁴ y, por supuesto, el concierto aniversario de la orquesta dirigida por el maestro en el teatro Corona, darían testimonio de ello. También la muerte violenta sería una recurrencia en los tres textos: la del Minotauro a manos de Teseo, la de Héctor y Rolo, novios de Delia anteriores a Mario (presuntamente asesinados por la muchacha), y la que se deja entrever del maestro y los músicos en “Las Ménades”.

Respecto de la técnica narrativa, se puede señalar que las presencias de un narrador testigo¹⁵ (en el caso de “Circe”) y uno protagonista¹⁶ (en “Las Ménades”) le imprimen al cuento ese carácter propio del relato con visos de leyenda transmitido oralmente al que remite el mito.

Ahora bien, en esta ocasión -según ya se había anticipado- el artículo se centrará en precisar la recuperación por parte de Cortázar de algunos elementos de uno de los mitos más complejos y oscuros del mundo griego: la figura de Orfeo; y, asimismo, señalar de qué manera los recrea en función de su propia poética. Esta “reescritura” que significa “Las Ménades” respecto del relato tradicional sobre la muerte del músico tracio exige algunas consideraciones acerca de la asunción y reelaboración que hace el escritor argentino del mitema original.

Graciela Coulson, en su artículo “Orfeo y el orfismo en la obra de Cortázar”, pone de manifiesto el carácter “analógico” en el uso de un mito a fin de establecer un “extenso paralelo”, donde “el subtexto sirve de guía al lector prevenido”. El relato mítico resulta, entonces, un modelo que permite describir el mundo contemporáneo “como analogía o contraste”¹⁷.

A pesar de las múltiples alusiones literarias al mito de Orfeo en la Antigüedad clásica, las versiones más extensas y completas las refieren los autores romanos Virgilio y Ovidio¹⁸. Ello resulta importante a la hora de “poner en diálogo” el relato canónico de los poetas latinos (en particular el de Ovidio) con la “apropiación” cortazariana del mito, ya que el cuento en

intentaban seducir a los Argonautas, y logró retener a éstos al superar, con acentos más dulces, a las magas.” (Grimal, 1981, 107-108 y 391-392).

¹³ “Vienen ya. ¿Por qué recomienzas la danza, Nydia? ¿Por qué te da mi cítara la medida sonora?” (“Los Reyes”, 74).

¹⁴ “Ella tocó el piano, como casi nunca ahora, y le pidió que volviera al otro día.” (“Circe”, 105).

¹⁵ “Yo me acuerdo mal de Delia, pero era fina y rubia, demasiado lenta en sus gestos (yo tenía doce años, el tiempo y las cosas son lentas entonces) ...” (óp. cit., 94).

¹⁶ Interesante es el caso de “Las Ménades” donde el narrador parece querer tomar distancia del espectáculo que está presenciando (“... y yo me levanté para ver mejor la sala... Hasta ese instante yo había mirado todo con una especie de espanto lúcido”, óp. cit., 77 y 83), sin embargo, termina involucrándose de lleno (“Fue demasiado, entonces ya no pude seguir asistiendo, me sentí partícipe mezclado en ese desbordar del entusiasmo y corrí a mi vez hacia el escenario...”, óp. cit., 83).

¹⁷ Coulson aplica a los cuentos mitológicos el estudio de John White sobre la novela mitológica, en *Mythology in the Modern Novel. A study of Prefigurative Techniques* (1971, 7 y 14). Además, la crítica remite a un trabajo suyo previo en el que sugiere algunas razones por las que Cortázar habría querido “referir al lector a un correlato mítico”. Los motivos, según Coulson, son: “La búsqueda de un paradigma o de una axiología ejemplar que guíe al hombre contemporáneo en un mundo sin fe y sin valores auténticos. La necesidad de ampliar y enriquecer la significación de lo narrado haciéndola extensiva a cualquier hombre y válida a cualquier época. El deseo de establecer un entendimiento previo con el lector, un marco de referencias que haga innecesarias muchas explicaciones” (101-102).

¹⁸ Verg. *Georg.* IV. 453-525; *Ov. Met.* X. 1-105 y XI.1-84.

cuestión evoca de algún modo la muerte del taumaturgo tracio a manos de las mujeres en delirio báquico. La razón por la cual las ménades, estas mujeres posesas, despedazan al excelso músico sería, según la versión clásica, la envidia por la fidelidad de Orfeo a la memoria de Eurídice (luego de su frustrado rescate del Hades); hecho que las tracias consideran un desprecio¹⁹.

El cuento de Cortázar relata de manera lineal la actuación especial de una orquesta en el teatro principal de una ciudad provinciana. El repertorio escogido por el maestro, que cumple sus bodas de plata con la música, provoca en el público un entusiasmo excesivo que va *in crescendo*, según la ejecución de las sucesivas piezas musicales, hasta un descontrol generalizado que termina por sugerir el descuartizamiento del director y los músicos para llegar incluso a la omofagia²⁰.

La primera vinculación que se puede establecer entre los relatos en cuestión es que ambos descansan sobre la descripción que remite a primitivas prácticas rituales²¹. Se trata de mujeres posesas, enloquecidas, que perpetran un sacrificio humano. En el caso de Ovidio son las mujeres tracias²². En el cuento de Cortázar, también, se menciona el arrebató principalmente de personajes femeninos:

La señora de Jonatán me miró con dureza y desvió el rostro, Las chicas lo miraban furiosas, Guillermina me arrancó de mis cavilaciones sacudiéndome del brazo con violencia (apenas nos conocemos). —Y ahora viene Debussy —murmuró excitadísima—. (...) vi a una mujer vestida de rojo que corría aplaudiendo por el centro de la platea, y que se detenía al pie del podio, prácticamente a los pies del Maestro, (...) vi a la señora que en el intervalo había corrido a aplaudir al pie del podio. Avanzaba lentamente, yo hubiera dicho que agazapada, aunque su cuerpo se mantenía erecto, pero era más bien el tono de su marcha, un avance a pasos lentos, hipnóticos, como quien se prepara a dar un salto, (...) por cuya nave avanzaban paso a paso la mujer roja y sus seguidores, gritando como una rata pisoteada la señora de Jonatán había podido desencajarse de su asiento, y con la boca abierta y los brazos tendidos hacia la escena vociferaba su entusiasmo.

Una crisis epileptoide, provocada quizás por la música, ataca a una muchacha. Estos movimientos convulsivos pueden leerse en clave de arrebató místico:

Casi nadie oyó el primer grito porque fue ahogado y corto, pero como la muchacha estaba justamente delante de mí, su convulsión me sorprendió y al mismo tiempo la oí gritar, entre un gran acorde de metales y maderas. Un grito seco y breve como de espasmo amoroso o de histeria. Su cabeza se dobló hacia atrás, sobre esa especie de raro unicornio de bronce que tienen las

¹⁹ 'en, 'ait 'en, hic est nostri contemptor!' ... "Hele ahí, dice, hele ahí el que nos desprecia..." (Ov. *Metam.* XI, 7). *spretae Ciconum quo munere matres // inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi // discerptum latos iuuenem sparsere per agros* "...las madres de los ciclones desdeñadas por esa devoción, entre ritos de dioses y orgías de Baco nocturno, esparcieron por los anchos campos al joven despedazado" (Virg. *Georg.* IV, 520-522).

²⁰ "... y cuando estuve a su lado vi que se pasaba la lengua por los labios, lenta y golosamente se pasaba la lengua por los labios que se sonreían" ("Las Ménades", 87).

²¹ "Los tres cuentos (se refiere a "Circe", "Las Ménades" y "El ídolo de las Cícladas") presentan títulos que inducen a un código de lectura y contiene una referencia liminar a los mitos griegos que, en realidad, consiste en una remisión a los ritos sacrificiales que acompañan la imagen mítica, conformando con ella una realidad. En todos los casos, resulta significativa la elección del autor, que toma del mito griego el componente ritual y suscita la anécdota" (González de Tobia 93).

²² *ecce nurus Ciconum tectae lymphata ferinis// pectora velleribus...* "he aquí que las mujeres jóvenes de los cicones, cubiertos sus delirantes pechos con pieles de fieras..." (*Met.* XI, 3-4). Considerando la hipálage, *lymphata*, enajenadas, enloquecidas, bien podría referirse a las mujeres.

plateas del Corona, y al mismo tiempo sus pies golpearon furiosamente el suelo mientras las personas a su lado la sujetaban por los brazos,

En el marco de lo femenino, se incluye aquí también la descripción premonitoria de la sala en la que se ejecutó el concierto: “Conozco bien el teatro Corona y sé que tiene caprichos de mujer histérica”.

El delirio, los gritos y la sangre aparecen como elementos constitutivos del rito²³. En el cuento cortazariano estos componentes se encuentran también presentes:

Aquello exacerbó el entusiasmo, y a los aplausos se agregaban truenos de zapatos batiendo el piso de las tertulias y los palcos (...) y llegué a pensar (entre tantas otras sensaciones, trozos de pensamientos, ráfagas instantáneas de todo lo que me rodeaba en ese infierno del entusiasmo) que podía desmayarse. Los gritos sobrepujaban ahora a los aplausos, poco dispuesto a disputarles su derecho a individuos absolutamente enloquecidos de entusiasmo, que se batían entre ellos a empujones. A Cayo Rodríguez, que se había distinguido en el escenario por su encarnizamiento en hacer bajar los músicos a la platea, acababan de partirle la nariz de una trompada, y andaba titubeando de un lado a otro con la cara cubierta de sangre. Una de ellas debía haberse lastimado porque tenía sangre en el pañuelo.

El descuartizamiento es también un tópico compartido; cabe destacar, sin embargo, que, mientras en el relato ovidiano se habla explícitamente de desmembramiento²⁴, el cuento argentino solo lo sugiere:

Uno de los seguidores de la mujer le abrazaba ya la otra pierna, desde la rodilla, y el Maestro se volvía hacia su orquesta como reclamando auxilio (...) el Maestro, al ver que un hombre trepaba por detrás del podio, se agarró de él para que lo ayudara a arrancarse de la mujer y sus seguidores que le cubrían ya las piernas con las manos, y en ese momento se dio cuenta de que el hombre no era uno de sus músicos y quiso rechazarlo, pero el otro lo abrazó por la cintura, vi que la mujer de rojo abrió los brazos como reclamando, y el cuerpo del Maestro se perdía en un vórtice de gentes que lo envolvían y se lo llevaban amontonadamente (...) donde otros esperaban a los músicos para abrazarlos y hacerlos desaparecer en confusos remolinos (...) la gente estaba demasiado ocupada abrazando y palmeando a los músicos para poder aplaudir, de modo que la calidad del estrépito iba virando a un tono cada vez más agudo, roto aquí y allá por verdaderos alaridos entre los que me pareció oír algunos con ese color especialísimo que da el sufrimiento, tanto que me pregunté si en las carreras y en los saltos no habría tipos quebrándose los brazos y las piernas.

La identificación del maestro con Orfeo se presenta en un doble aspecto: el de quien, por un lado, representa la cultura y civilización, y, por otro lado, el de quien termina siendo víctima del delirio báquico. El contraste entre lo apolíneo y lo dionisiaco aparece en ambos relatos²⁵. En “Las Ménades” lo dionisiaco claramente se puede percibir en la reacción

²³ cunctaque tela forent cantu mollita, sed ingens // clamor et infracto Berecynthia tibia cornu // tympanaque et plausus et Bacchei ululatus // obstrepuere sono citharae, tum denique saxa // non exauditi rubuerunt sanguine vatis. “Y todas las armas habrían sido suavizadas por el canto, pero un enorme griterío y la flauta berecintia de quebrado cuerno y los tímpanos y los aplausos y los alaridos báquicos interrumpieron con estruendo el sonido de la cítara. Por fin entonces las rocas enrojecieron con la sangre del vate que ya no era oído” (*Met.* XI, 15-19).

²⁴ membra iacent diversa locis... “yacen tus miembros diseminados en distintos lugares...” (*Met.* XI, 50).

²⁵ Carmine dum tali silvas animosque ferarum // Threicius vates et saxa sequentia ducit..., “Mientras con tal canto el vate de tracia guía a los bosques, a los ánimos de las fieras y a las piedras que lo siguen...” (*Met.* XI,

“irracional” del público a partir de que se van sucediendo las interpretaciones de las distintas piezas del programa hasta llegar al extremo de la desmesura. A pesar de lo caótica y violenta que se vuelve la narración cortazariana, aparecen, sin embargo, en el relato ciertos elementos que evocan lo civilizado, lo medido, lo apolíneo, se podría decir:

Fila nueve, ligeramente hacia la derecha: el perfecto equilibrio acústico. En realidad yo le tenía un enorme cariño al Maestro, que nos trajo buena música a esta ciudad sin arte, alejada de los grandes centros (...) No sólo ha formado una orquesta sino un público. Pero no se producían altercados, la gente se sentía de una bondad infinita, era más bien como un gran reblandecimiento sentimental en que todos se encontraban fraternalmente y se reconocían. De toda esa gente, los músicos y el Maestro parecían los únicos dignos. El Maestro estaba casi hermoso, con su rostro fino y avizor, haciendo despegar la orquesta que zumbaba con todos sus motores.

La mención de la naturaleza, especialmente de los animales, es una recurrencia de los dos textos²⁶. En el caso del cuento se trata, más bien, de alusiones, de sugerencias muchas veces inscriptas en comparaciones:

Las chicas estaban rojas y excitadas, me rodearon como gallinitas cacareantes (...) Un enorme zumbido de colmena alborotada incidía poco a poco en los nervios (...) Miré hacia el paraíso y las galerías altas; una masa negra, como moscas en un tarro de dulce. En las tertulias, más separadas, los trajes de los hombres daban la impresión de bandadas de cuervos; (...) El calor, la humedad y la excitación habían convertido a la mayoría de los asistentes en lamentables langostinos sudorosos. Cuando se enderezó la sala estaba de pie y yo con ella, y el espacio era un vidrio instantáneamente trizado por un bosque de lanzas agudísimas, los aplausos y los gritos confundándose en una materia insoportablemente grosera y rezumante pero llena a la vez de una cierta grandeza, como una manada de búfalos a la carrera o algo por el estilo.

Pero los motivos retomados por Cortázar del relato ovidiano adquieren en el cuento argentino una nueva funcionalidad; este los redirecciona para modificar el mito hasta la subversión. El núcleo decisivo de esta recreación se halla en el hecho de que el aedo, en la versión clásica, con sus dones taumátúrgicos apaciguaba a fieras y demás elementos de la naturaleza; mientras que en el relato cortazariano precisamente la música ejecutada por la orquesta dirigida por el Maestro es la que enloquece al público al punto de destrozarlos.

Las diferentes lecturas del cuento han dado lugar a distintas interpretaciones que, por lo general, acentúan uno de los aspectos sobre los demás. Es así como Coulson, por ejemplo,

1-2) ...et hastam // vatis Apollinei vocalia misit in ora, "...arroja una lanza contra la cantarina boca del vate hijo de Apolo" (*Met.* XI, 7-8). ...sed enim temeraria crescunt//bella modusque abiit insanaque regnat Erinys; // cunctaque tela forent cantu mollita, sed ingens // clamor et infracto Berecyntia tibia cornu // tympanaque et plausus et Bacchei ululatus // obstrepuere sono citharae... "Pero, en efecto, la guerra temeraria crece y desaparece la moderación y reina la enfurecida Erinis. Y todas las armas habrían sido suavizadas por el canto, pero un enorme griterío y la flauta berecintia de quebrado cuerno, y los tímpanos y los aplausos y los alaridos báquicos interrumpieron con estruendo el sonido de la cítara" (*Met.* XI, 13-18).

²⁶ ac primum attonitas etiamnum voce canentis // innumeras volucres anguesque agmenque ferarum // maenades Orphei titulum rapuere triumphii; "Innúmeros pájaros, serpientes y manadas de fieras, atónitas todavía al escuchar la voz del que canta, son el primer título de triunfo que las ménades le arrebatan a Orfeo" (*Met.* XI, 20-23). Te maestae volucres, Orpheu, te turba ferarum, // te rigidi silices, te carmina saepe secutae // flevunt silvae, positis te frondibus arbor // tonsa comas luxit; lacrimis quoque flumina dicunt // increvisse suis... "A ti te lloraron, Orfeo, las entristecidas aves, a ti la muchedumbre de las fieras, a ti las duras rocas, los bosques que a menudo fueron en pos de tu canto; el árbol talado en su cabellera, privado de hojas te lamentó; dicen que incluso los ríos crecieron con sus propias lágrimas..." (*Met.* XI, 44-49).

repara puntualmente en los alcances psicológicos del relato²⁷. Es, quizá, González de Tobia quien integra mayor cantidad de elementos a su interpretación del cuento de Cortázar, incorporando lo político, social y estético²⁸.

Como se puede observar a partir del análisis del cuento y la remisión al relato mítico clásico que el autor propone, la subversión del mito logra plasmarse en una “recepción productiva” en términos de Link²⁹.

Bibliografía

Textos básicos

Cortázar, Julio. *Final de juego*. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.

---. *Los reyes*. Buenos Aires: Punto de lectura, 2007.

---. *Bestiario*. Buenos Aires: Suma de Letras, 2003.

Ovidio. *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra, 1995.

Virgilio. *Geórgicas*. México: UNAM, 1963.

Literatura complementaria

Coulson, Graciela. “Orfeo y el orfismo en la obra de Cortázar”. *Revista Chilena de Literatura*, N.º 25 (1985). pp.101-113.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

González de Tobia, Ana María. “Julio Cortázar y el mito griego. Vinculación y contraste con algunos tratamientos de Borges y Marechal”. *Synthesis*. Vol. 5 (1998). pp. 85-113

Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós, 1994.

Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.

Moog-Grünwald, María. “Investigación de las influencias y de la recepción”. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Ed. Alfa, 1984.

Schadewaldt, Wolfgang. *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*. Frankfurt: a. M. Suhrkamp, 1995.

Fecha de recepción: 15/07/2019

Fecha de aceptación: 15/10/2019

²⁷“En el caso de ‘Las Ménades’ (...) la recreación es profunda y alcanza (...) claras implicaciones psicológicas” (107). Más adelante señala: “En efecto, ‘Las Ménades’ tiene como uno de sus posibles estratos de interpretación, un nivel junguiano en el que se hace evidente la antítesis masculino-femenino sobre la que se ha plasmado su estructura. Estos dos principios, fuerzas o funciones son, inconscientemente, generadores de conductas, es decir, determinan una buena parte de las actividades humanas (...) Lo que el narrador ‘ve’ en el teatro constituye una buena ilustración de conflictos universales. La parte femenina de la psiquis, el elemento irracional, la inconciencia devoradora, se exterioriza en el relato en forma de muchedumbre” (óp. cit. 108-109).

²⁸“La idea místico-religiosa está ausente del cuento de Cortázar porque el plano es estético. Sin embargo, Cortázar necesita el sustrato mítico-religioso primero para suscitar la imagen al servicio de la idea. El objetivo del autor es asimilar a las características de un ritual el fenómeno cultural y social que le era contemporáneo y pronunciarse, a través de la metáfora, transformando a su país en un escenario al que tumultuosamente accedían sus compatriotas para consumir el rito omofágico de devoradores de una cultura que los poseía” (González de Tobia 97).

²⁹ Hannelore Link es citada por María Moog-Grünwald en “Investigación de las influencias y de la recepción” (82).